



B

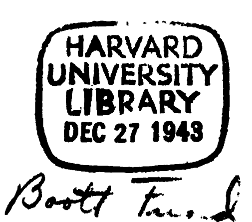
Die
Tonkunst in Russland
bis zur Einführung des abendländischen
Musik- und Notensystems.

Von

Yourij von Arnold.

Aus: „Neue Allgemeine Zeitschrift für Theater u. Musik.“
NNr. 22 ff.

Leipzig.
Verlag von Paul Rhode.
1867.


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
DEC 27 1943

Die Musik, welche heut zu Tage in Russland in den Theatern — selbst die Aufführungen der Nationaloper nicht ausgenommen — oder in den öffentlichen Concerten — sei es auch in den von „Russischen“ Musikgesellschaften veranstalteten — zu Gehör kommt, ja bis zu derjenigen mit eingeschlossen, mit welcher man sich in häuslichen Kreisen die Zeit vertreibt, — all' diese Musik kann und darf zumeist nicht anders als in die Kathegorie der allgemeinen Europäischen Musik rangirt werden, denn wir stossen in derselben eigentlich auf Nichts, was sie von der im abendländischen Europa üblichen wesentlich unterschiede. Sogar unter denjenigen Compositionen russischer Tonsetzer, in denen gleichsam Anklänge einer gewissen Nationalität sich vernehmen lassen, dürften nur sehr wenige ein wirkliches Anrecht auf die Benennung „russische Musik“ besitzen, indem sie überwiegend in abendländischen For-

men und nach abendländischer Theorie geschaffen erscheinen.

Was aber ist, und worin besteht denn — so wird der Leser ohne Zweifel fragen — diejenige Musik, welcher allein das Prädicat „russisch-nationale“ zuzuerkennen sein dürfte?

Diese Frage ist leicht zu beantworten, indem ich blos auf diejenigen Eigenthümlichkeiten hinzuweisen brauche, welche sich in den melodischen, harmonischen und rhythmischen Wendungen der alten russischen Volksgesänge finden lassen, und in der That als, von dem tonbildnerischen Usus des europäischen Abendlandes abweichende, Momente anerkannt werden müssen, und anerkannt worden sind. Es handelt sich übrigens hier weniger um das Wesen dieser Eigenthümlichkeiten, welche ich bereits bei Gelegenheit eines früheren Aufsatzes*) näher beleuchtet habe, als vielmehr darum, aus welchen Quellen der russische Volksgesang, oder — was im Grunde dasselbe ist — die nationale Tonkunst in Russland wohl ihren Ursprung genommen und

*) „Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.“ S. „Neue Zeitschrift für Musik“ Bd. LIX. NNr. 7—15.

in welcher Art sie sich bis zu demjenigen Zeitpuncte entwickelt habe, da das abendländische Musik- und Notensystem begonnen ersichtlichen, unmittelbaren Einfluss auf dieselbe auszuüben.

Die Meinungen Aller derjenigen, die sich nur jemals mit dem Erforschen der Entwickelung und des Zustandes der Musik bei verschiedenen Völkern beschäftigt haben, stimmen darin überein, dass überhaupt die slavischen Völkerstämme, und unter denselben vorzüglich die Czechen, Bulgaren und Slaväno-Ruthenen (Russen) stets eine besondere Neigung und Befähigung für die Tonkunst hatten und noch haben, dass sie mit ausserordentlicher Intuität für Melodie und Harmonie begabt sind.

Dass bei den alten Slaven, welche den südlichen Theil des heutigen russischen Reiches bewohnten, die Tonkunst und ganz insbesondere der Gesang gar sehr gepflegt wurde, und dass ihre Gesangs-Improvisatoren, die Bajane, grosse Achtung genossen — das finden wir in sämmtlichen, auf diese Völkerschaft bezüglichen, alten Chroniken bestätigt, und zwar nicht allein in unsern heimischen, sondern selbst in fremdländischen. In diesen Chroniken wird gleich-

falls nicht selten der Gussli*) erwähnt, auf denen sowohl die besagten Bajane sich zum Gesange begleiteten, als auch besondere Virtuosen, die Gussljäre, sich durch ihr Spiel auszeichneten. Da nun dieses Instrument auch heut zu Tage noch bei den wohlhabenden Bewohnern des süd-östlichen Russlands (längs der Wolga und dem Ural) sich im Gebrauche erweist, und da zudem diese Gussli-Spieler (von denen Manche ausserordentliche Fertigkeit darin besitzen) zumeist Autodidakten sind, so dürfte es nicht als unlogisch erscheinen, wenn ich — nicht gerade die positive Behauptung — aber immerhin doch die Vermuthung aufstelle, dass den alten Slaven sogar das harmonische Wesen der Musik (nach unseren jetzigen Begriffen)

---

*) Gussli. Dieses auch unter dem Namen „Davidsharfe" bekannte Saiteninstrument ist höchst wahrscheinlich den Slaven von den benachbarten Grusinern oder Georgiern überkommen, bei denen es schon seit undenklichen Zeiten im Gebrauche gewesen sein soll. Da die Davidsharfe (auch „liegende Harfe" genannt) ein Instrument eigentlich Chaldäischer Abstammung ist, so ist es nicht unmöglich, dass ihr Gebrauch in Grusien (Georgien) vielleicht noch in einer vor-christlichen Epoche eingeführt worden.

nicht so ganz fremd gewesen sein möge.*) Uebrigens spreche ich damit, wie schon gesagt, nur eine Vermuthung aus, welche zudem hier von keiner besondern Wichtigkeit sein mag, da unsere nationale russische Musik kaum wohl weder dem Gesange der Bajane, noch dem Spiele der Gussljäre ihren Ursprung verdanken dürfte, wenigstens nicht vorzugsweise und nicht unmittelbar. Vielmehr glaube ich, diesen Ursprung, — gleich dem der abendländisch-europäischen Tonkunst — in dem aus Byzanz und aus Bulgarien nach Russland eingeführten, alt-christlichen Hymnen-Gesange suchen zu müssen.

Als im Jahre 988 nach Christo, der heilige Wladimir Swjatoslawitsch, Grossfürst von Kiow nebst seinen WähIringern die Taufe empfangen hatte, bekehrte er auch sein Volk zum christlichen Glauben griechisch-ortho-

*) Diese Vermuthung erhält noch mehr Wahrscheinlichkeit, wenn man die Chorreigen-Gesänge unserer Steppen-Dörfler und Dörflerinnen hört, die nur mit höchst seltenen Ausnahmen, ja überwiegend nie die geringste Gelegenheit haben, irgend welchen geschulten mehrstimmigen Gesang zu hören, und gleichwohl ihre Stimmen in Erstaunen erregenden regelrechten Tonverbindungen mitunter sogar in contrapunctischer Satzweise, zufolge alleinigen angeborenen harmonischen Instinktes ertönen lassen.

doxer Confession. Die ersten Lehrer der Russen, sowohl in Hinsicht der christlichen Gottesfeier als auch im kirchlichen Gesange waren Griechen aus Byzanz und Bulgaren. Die alten Chroniken berichten, dass aus der „Kaiserstadt“ (Byzanz) der Mitropolit Michaïl „ein Mann sehr gelehrt, Bulgare seiend“, und mit ihm vier Bischöfe nebst vielen Priestern, Djakonien, und „Demestwenniken“, d. h. Sängern*) in Kiow an-

*) Die byzantinischen Kaiser unterhielten bei der Kathedrale der heiligen Sophia einen Chor ausgesuchter Sänger, welche sorgfältig im Singen der liturgischen Hymnen unterrichtet wurden. Diese Sänger, standen unter dem Befehle eines besonderen Hofherren und gehörten — nach dem heut gebräuchlichen technischen Ausdrucke — zum Hofstaate der römisch-griechischen Herrscher. Da nun überhaupt alle diese den byzantinischen Hofstaat bildenden Personen — vom höchsten Beamten an bis zum letzten Küchenjungen herab — den allgemeinen Beinamen führten: „Δομεστικοὶ“ (Hausleute Hausgesinde) (wovon auch das französische Wort „domestiques“ herzuleiten ist), so wurden auch diese „Privatsänger“ der Kaiser „Haussänger,“ und die, wegen ihrer schulgerechten Trefflichkeit berühmte Gesangsmanier derselben δομεστικὸν μέλος“ (Hausgesang), genannt. Aus diesem Worte entstand durch Corruption im Munde der bulgar'schen und russischen Slaven, der Ausdruck „Demestwen-Gesang“ und zur Bezeichnung der Sänger selbst „Demestwennik.“

langten. Der Gesänge oder Weisen dieser Demestwenniko gab es drei Arten, welche auch bis heute noch in Russland unter den Namen des griechischen, bulgarischen und demestwennischen Kirchen-Gesanges bekannt sind. Das Charakteristische in denselben findet sich darin: erstens dass sie keine symmetrisch-eingetheilte, d. h. periodisch-rhythmische Melodien bilden, sondern prosodisch-gemessen (als Recitativo parlando) vorgetragen werden müssen. Ferner lassen sie keine derartig zusammenhängenden Harmonienfolgen zu, welche das an abendländische Musik gewöhnte Ohr und unser heutiger Geschmack zu erwarten pflegen. Zu diesen ältesten Arten unserer Tempelmelodien gehören: der sogenannte gewöhnliche oder einfache Gesang der russisch-orthodoxen Kirche (die Liturgie-Weisen, die Irmos u. dgl.), und die Psalmodien der altgläubigen Sektirer.

Die geregelte sogenannte „Octotonalität", (d. h. der auf bestimmte acht Modi, oder Tonreihen, sich stützende) Gesang hingegen, so wie die Mehrstimmigkeit, die „dreifach zusammengesetzt" war (wie es wörtlich im Codex des heiligen Cyprian heisst),*) kamen

*) — „Es kamen zu ihm drei gottgeweihete griechische Sänger mit ihren Geschlechtern, und von de-

in unserer Kirche zuerst unter der Regierung des Grossfürsten Yaroslaw Wladimirowitsch (um das Jahr 1050) vor. Dieser letztere Umstand, dass nämlich schon um die Mitte des XI. Jahrhunderts aus Byzanz nach Russland der dreifach-zusammengesetzte, oder mit andern Worten: der dreistimmige „süss-harmonische" Gesang verpflanzt wurde, dürfte wohl als einer der wichtigsten Belege dafür gelten, dass die Anwendung der Accorde und eines gewissen musikalischen Zeitmaasses (Mensur), welche unter den Musikschriftstellern des Abendlandes Franco von Cöln in seinen Tractaten zuerst erwähnt, — noch vor seiner Zeit, also entweder gegen das X. oder zu Anfang des X. Jahrhundert in den christlichen Kirchengesang eingeführt gewesen sein muss. —

Es würde überflüssig, und sogar, meiner Ueberzeugung nach, unmöglich, folglich resultatlos sein, die Frage erörtern zu wollen, ob der morgenländischen oder der abendländischen Christen-

---

nen begann auf russischer Erde der engelsgleiche Gesang, die regelrechte Octotonalität, insbesondere aber auch die dreifach zusammengesetzte süsse Harmonie, und der schönste Demestwen-Gesang zum Lobe und Preise Gottes" (des heiligen Cyprianus Codex, — slawisch: „Stepénnaja Kniga").

heit der Ruhm der ersten Einführung der Harmonie (im heutigen Sinne) gebühre. Das aber darf man, zufolge des gleichzeitigen Aufkommens der Mehrstimmigkeit im Orient wie im Occident von Europa, mit grosser Wahrscheinlichkeit, ja, ich möchte fast sagen: mit Gewissheit annehmen, dass, obwohl seit langer Zeit bereits zwischen beiden Kirchen wegen der Glaubensdogmen und der Cultusformen das Schisma bestand und die Kluft der Trennung sich immer mehr und mehr erweiterte, dennoch in jener Epoche die Uneinigkeit, ersichtlich wenigstens, nicht ins Reich auch der Tonkunst übertragen worden war, d. h. dass sie weder die Grundlage noch das eigentliche Wesen des Kirchengesanges besonders berührt hatte. Folglich aber konnte auch jene „geregelte Octotonalität", welche, nach den Worten des heiligen Cyprian, unter Yaroslaw I. in den russischen Kirchengesang Eingang fand, Nichts Anderes sein, als nur ein Singen, das auf den von dem heiligen Ambrosius von Mailand und Gregor dem Grossen*) fest-

*) Man erinnere sich übrigens, dass diese beiden Kirchenväter gleichfalls auch von Seite der griechisch-russischen orthodoxen Kirche als zu den Heiligen der ursprünglichen, Einen und ungetheilten, christlichen Kirche gehörend verehrt werden.

gestellten acht Toni oder Modi basirte. Diese Modi aber sind allen Musikern bekannt unter der Benennung der vier authentischen und vier plagalen Tonarten.

Es ist wohl möglich, dass sich unter meinen musiktreibenden Landsmännern so Mancher finden dürfte, der — weil er keine Gelegenheit gehabt, oder die Mühe gescheut hat, der eigentlichen Wurzel der russischen Musik nachzuforschen — behaupten möchte, „dass das Wort „гласъ“ (spr. glhass, d. h. Stimme, Ton, Melodie) etwas ganz Anderes bedente als das Wort „ладъ“ (spr. lhadd, d. h. Tonart, Modus); oder wenn auch die Identität dieser Begriffe zugegeben würde, dass dennoch keineswegs jetzt mehr die Möglichkeit vorhanden sei, weder die ursprügliche theoretische Folgenreihe der acht russischen Kirchenmodi, noch die eigentliche tonische Grundlage eines Jeden derselben zu enträthseln.“ — In Einem nur möchten diese Zweifler wohl Recht haben, namentlich darin, dass zufolge des barbarischen Zustandes, in welchem unser Vaterland so überlange Zeit sich befunden, wie insbesondere zufolge des Jahrhunderte hindurch währenden Mangels an gründlicher Pflege der Wissenschaften und Künste, nicht nur unter den Laien, sondern selbst unter

der Geistlichkeit (zum aller grössten Theile wenigstens), in der That sowohl die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Glhass“ (im Kirchengesange), als auch die eigentliche tonische Grundlage und die eigentliche theoretische Reihenfolge der acht Toni ausser Acht gekommen waren, und solcher Art zuletzt das Verständniss des Einen wie des Andern eine totale Verwirrung erfahren hat. Noch mehr jedoch dürfte die Richtigkeit der Sache auf meiner Seite sein, wenn ich behaupte, dass die „Glassy“ des russischen Kirchengesanges durchaus und zweifelsohne identisch mit den alten Gregorianischen Toni oder Modi sind, und dass die Möglichkeit vorhanden, deren Ordnung aufs entschiedenste wieder herzustellen.

Der nächste und natürlichste Weg, diesen Zweck zu erreichen, möchte nun derjenige scheinen, dass man in dieser Frage sich unsern existirenden Kirchengesänge zuwende, und vermöge einer Analyse der in denselben enthaltenen Melodien die Bedeutung und die Folgenreihe der „Glhassy“ erforsche. Wem jedoch wäre es noch unbekannt geblieben, dass unsere officiell-kirchlichen Gesänge, seit Einführung des abendländischen Linien-Notationssystems, durch die Hände von unzähligen Ausländern gegangen

sind: von Polen, Deutschen und vor Allem von Italienern? dass sogar diejenigen Leiter des „Cantus domesticus" unserer Zaren, welche in den letzten 60—70 Jahren sich an der Bearbeitung unserer liturgischen Gesänge abmühten, Alle — ohne Ausnahme — von den Fesseln italienischen süssen Singsangs oder deutscher Professoral-Gelehrsamkeit gekettet sich befanden? Es dürfte daher wohl nicht unberechtigt erscheinen, wenn man die vollkommene Ursprünglichkeit selbst (oder gerade) der officiell veröffentlichten Kirchengesänge gewissermaassen in Zweifel zieht. Demzufolge aber möchten auch historisch-kritische Untersuchungen unserer nationalkirchlichen Musik, welche auf diesen officiellen, mit ziemlich willkürlichen Abänderungen hinsichtlich der Tonarten und vor Allem nach dem jetzigen Harmoniesysteme bearbeiteten Ausgaben, sich als nutzlos herausstellen. Freilich könnte man mich auf die in manchen Klosterarchiven wie in den Staatsbibliotheken aufbewahrten, nicht wenigen Urhandschriften in alten Notenzeichen (Krjuki — d. h. Häkchen — genannt) verweisen; und gewiss, dieser Hinweis wäre vollkommen rationell. Aber, für's Erste wird in der Regel die Benutzung von dergleichen höchst werthvollen Handschriften

nur den ganz insbesondere durch hohe Protection empfohlenen Personen zugestanden; und fürs Zweite würde der kritischen Beurtheilung und Vergleichung der verschiedenen, öfters unter sich abweichenden Krjuken-Documente, die ganz specielle Kenntniss möglichst aller Krjukenzeichen erforderlich sein, welche nur erlangt werden könnte, wenn dem Betreffenden von sämmtlichen existirenden, sogenannten Krjuken-Grammatiken eingehendere Notiz zu nehmen frei stände, was, da die wenigen noch übrigen Exemplare als besondere Kostbarkeiten der Staats-, Kloster- und Privatbibliotheken betrachtet werden, leider mit geradezu unübersteigbaren Hindernissen für noch nicht berühmte, oder sonst nicht hoch genug stehende Forscher verknüpft ist.

Da jedoch, trotz dem, ich mich innerlichst dazu gedrängt fühlte, mir selbst über die Bedeutung der „Ghlassy" und die Grundlagen ihrer Tonalitäten Klarheit zu verschaffen, so suchte ich andere, mir zugänglichere Wege einzuschlagen, und warf mir demzufolge die Frage auf: ob es denn nicht möglich wäre, den gewünschten Aufschluss dadurch zu erhalten, dass ich meine Forschungen dem Musiksysteme und der Notenschrift desjenigen Volkes zuwendete, von

dem Russland seine ersten Kirchengesänge und sein erstes Musiksystem erhalten hatte?

Es wurde oben geschichtlich nachgewiesen, und ist auch sonst schon anerkannt, dass der auf der kirchlichen Octotonalität beruhende Gesang nach Russland aus Byzanz verpflanzt worden. Ferner aber ist es wohl weit mehr als blos wahrscheinlich, dass den Slaväno-Russen gleichermaassen von byzantinischen Griechen auch die, bei den Ersteren bis zum XVIII. Jahr-

Zeichen.	Griechische Benennung.
	Παρακλήτικη.
	Κύλισμα.
	'Απόστροφος.
	Λύγισμα.
	'Οξεία.
	Πίασμα.

hundert noch übliche, Tonzeichenschrift übergeben ward, und ist es gar leicht sich davon zu überzeugen durch die unleugbare Uebereinstimmung zwischen den Ton- und Nuancen-Zeichen der alt-russischen Krjukenschrift und denen des neugriechischen Kirchengesanges, eine Uebereinstimmung, die sich nicht nur auf die Figur, sondern auch auf die Benennung dieser Zeichen bezieht, wie man aus den folgenden Beispielen ersehen kann:

...rtliche Uebersetzung.	Alt-Slavische Benennung.
...e Tröstende.	Paraklit.
...s Sich-Wälzen.	Kulísma.
...r Apostroph.	Apóstrof.
...e Senkung.	Lúsma.
...e Schärfe.	Oksía.
...e (Oehl-)Presse.	Trúchlo (vom Worte: „trutitj“, d. h. auspressen).

Zeichen.	Griechische Benennung.
	Θεματα.
	Τρομικὸν.
	Σταυρὸς.
	Κράτημα.
	Σίναγμα.
	’Ενὰρξις.

Es dürfte demnach durchaus keine willkürliche Hypothese, sondern ein historisch durchaus begründetes Verfahren sein, den ursprünglichen Schlüssel zu jenen, als keiner unzweifelhaften theoretischen Feststellung mehr fähigen „Ghlassy“ in den Tractaten der byzantinischen oder — was dasselbe ist —

tliche Uebersetzung.	Alt-Slavische Benennung.
emen.	Statjì (deren verschiedene Arten waren).†)
s Zitternde.	Trjáska.
s Kreuz.	Krýshek.
e Stütze.	Podkládka.
e Versammlung.	Ssonmìtza.
r Anfang.	Natschálnajà.

der neugriechischen Kirchenmusik zu suchen. Das Material, welches zur Untersuchung über

†) Dieselben Zeichen wurden auch „Phitỳ“ genannt, d. h. nach neugriechischer oder byzantinischer Aussprache: „Theta's“ (Θῆται), wegen ihrer Aehnlichkeit mit dem Buchstaben Θ.

diese Art Musik sich finden liess, ist freilich nicht gar zu reichhaltig, und zudem verdient nicht Alles, was man darüber vorfindet, volles, unbedingtes Autoritäts-Vertrauen. So z. B. ist das, was der vielgelehrte Reisende und Jesuitenpater Athanasius Kircher in seiner „Musurgia universalis"*) über die Musik der morgenländischen Christenheit vorbringt, zumeist sehr verworren und sinnlos. Auch die, sonst in Allem Uebrigen gewiss höchst achtungswerthen und Zutrauen verdienenden Werke der berühmten Musikgeschichtsforscher: Padre Giam-Battista Martini**) und Charles Burney***), welche sich hinsichtlich der griechischen Kirchenmusik auf einen Tractat eines gewissen Joannes Lampadarios, als Autorität, stützen, — enthalten so Manches, was, da es der Akustik, folglich aber auch dem normal gebauten menschlichen Gehöre nicht zu entsprechen vermag, geradezu als unwahrscheinlich und unbegründet, d. h. als falsch aufgefasst er-

*) Roma, 1650.

**) Storia della musica. Bologna. Tom. I. 1757. Tom. II. 1770. Tom. III. 1780.

***) A general history of music, from the earliest ages to the present period. 4 Tomes. London, 1776, 1779 and 1789.

scheint, gleich wie auch die Mittheilungen Johann Nikolaus Forkel's*). Lagen doch dem Letzteren überhaupt keine eigenen Forschungen, sondern allein die Angaben Karl Sulzer's**) zu Grunde, der seinerseits nur zufällig Gesammeltes wiedergab, was auf einer Reisetour durch die von nicht uniirten-griechischen Confessionisten bewohnten Provinzen des österreichischen Kaiserstaates, ihm von dortigen — überhaupt gelind gesagt sehr wenig gebildeten — Geistlichen so beiläufig über ihren Kirchengesang gesagt war. Ich sagte „unwahrscheinlich" und „falsch aufgefasst", theils deshalb, weil die in diesen Werken nur wiedergegebenen Erläuterungen des neugriechischen Tonalsystems von ihrem allgemein anerkannten historischen Ursprunge zu sehr abweichen, theils aber namentlich, weil sie geradezu und unleugbar der akustischen Grundlage all und jeder Musik entgegen sind, folglich aber auch aller physischen Möglichkeit der praktischen Anwendung entbehren.

---

*) Allgemeine Geschichte der Musik. Die 2 ersten Bände nur (da das Werk unbeendet blieb). Leipzig, 1788 und 1801.

**) Geschichte des transalpinischen Daciens. Wien, 1782 (Sulzer bekleidete den Posten eines k. k. österreichischen Militair-Auditeurs).

Das älteste der bis jetzt bekannt gewordenen Original-Werke über byzantinische Musik in griechischer Sprache ist der Tractat des Byzantiners Joannes Kukuzelis aus dem XIII. Jahrhundert.*) Ausser demselben erschienen an Werken über neugriechische Musik die folgenden:

1) Die vom berühmten Orientalisten Villoteau**) verfasste Uebersetzung eines Tractates vom Jahre 1695, als dessen Verfasser ein gewisser Immanuel Kalós genannt wird;

2) die von demselben Gelehrten herausgegebene „Papadike“***) oder „geistliche Regel“ eines unbekannten Autors;

3) Zwei neuere Original-Tractate eines Bischofs Chrysanthos von Dyrrhachien:

---

*) Original-Exemplare dieses Tractates besitzen die Ambrosianische Bibliothek in Mailand, und die k. k. Hofbibliothek in Wien. Facsimile's desselben fand ich auch im 2. Bande des berühmten Werkes: Martini Gerberti, Abbatis Monasterii S. Blasiani „De cantu et musica sacra.“

**) Die Uebersetzungen dieses, wie auch der folgenden „Papadike“ findet man in: „Déscription de l'Egypte.“ Edition de Mr. Pankouke. Paris, 1826. TTmes. XIII. et XIV.

***) Zusammengesetzt aus: πάπας (Vater, Geistlicher, Pope) und δίκη (Gesetz, Regel).

„Einleitung zur Theorie und zur Praxis der Kirchenmusik“ und „Vollständige Theorie der Musik.“†) Uebrigens hat es diesem Autor beliebt, in die von ihm herausgegebenen theoretisch sein sollenden Lehrbücher eine Menge eigener, willkürlicher und unpraktischer Neuerungen einzuführen, mit denen er eine „Vereinfachung“ beabsichtigte, wie z. B. die Auffassung der Tonleitern nach arithmetischer Theilung der Octave in 12 gleiche Intervalle, — ein System, das bekanntlich der Natur widerspricht.

Obschon in allen diesen Tractaten hinsichtlich der Erklärung der byzantinischen Tonzeichen, sowie in Bezug auf die aufgestellten (atustisch jedoch resultatlosen) arithmetischen Intervallentheilungen eine gar grosse Uneinigkeit herrscht, so lassen sich doch daraus, als thatsächlich und einstimmig anerkannt, folgende Facta feststellen:

1) Der Heilige Joannes von Damaskus, den die griechisch-orthodoxe Kirche als den ältesten Reformator ihrer liturgischen Gesänge verehrt, begründete diese Letzteren auf

---

**) *Εἰσαγωγὴ ᾽ας τόν Θεορητικόν καὶ Πρακτικόν τῆς ἐγκλησιαστικῆς μοῦσικῆς. ᾽Εν Παρισιαῖς*, 1821. — *Θεορητικὸν μέγᾶ τῆς μοῦσικῆς. ᾽Εν Τριεστῆ*. 1832.

den keineswegs von ihm neu geschaffenen, sondern schon vor ihm bestehenden allgemein anerkannten acht Kirchentonarten, — griechisch: „Ἦχοὶ“ auch „τροποὶ“ genannt, lateinisch: „Toni seu modi“ d. h. Töne oder Tonarten.

2) Von diesen acht Tonarten hiessen vier: „herrschende Töne“ — Ἦχοί κύριοι (lateinisch: authentici toni) —, und die andern „Nebentöne“, — τά πλάγια (lateinisch: plagales, d. h. obliqui, läteri toni), weil sie von jenen ersten abgeleitet waren.

Wenn nun St. Joannes von Damaskus, der im 8. Jahrhundert lebte — also fast unmittelbar nach vollendetem Schisma zwischen der morgenländischen und abendländischen Kirche — auch es für passend und nothwendig erachtete, den Kirchengesang der Ersteren zu reformiren und eine neue Tonbezeichnung einzuführen, die dem Zwecke des allgemeinen Verständnisse ihm mehr zu entsprechen schien als die altgriechische Notation oder die Buchstabenschrift; wenn er dabei sogar, aus welchen Beweggründen es auch gewesen, es nicht für wünschenswerth oder nicht geeignet hielt, Gebrauch von den Neumen des abendländischen Katholicismus — von der sogenannten Nota

romana — zu machen, so findet sich hinwiederum nirgend wo auch nur der geringste, historisch begründete Anlass zur Vermuthung, als habe er, bei Einführung seiner liturgischen Gesänge, zugleich auch die ältesten Grundlagen der christlichen Psalmodien, d. h. die Ambrosianischen Tonreihen aufgegeben. Ja, wir haben um so weniger Anlass zu solcher Vermuthung, als ja diese Tonreihen im 4. und 5. Jahrhunderte — also noch vor dem Schisma, zur Zeit des Bestandes einer Allgemeinen, ungetheilten christlichen Kirche, im Einverständnisse mit sämmtlichen Bischöfen der damaligen Christenheit, als feste Tonal-Norm für alle Kirchengesänge angenommen wurden.

Ferner darf auch noch der Umstand nicht ausser Acht gelassen werden, dass in den auf uns gekommenen alten Tractaten über abendländischen Kirchengesang, nicht wenige Neumen für gewisse Gesangsmanieren vorkommen, die, wenn auch in der Form von den altslavischen Zeichen für die ganz gleiche Ton- oder Notenfigur verschieden, gleichwohl dieselbe Benennung tragen, theils unverändert dem Byzantinischen entnommen, theils durchaus wörtlich übersetzt, z. B.

Κύλιςμα — Quilisma (öfters auch Cu-

lisma geschrieben), für den Pralltriller von unten nach oben;

λύγιςμα — Flexa vox, für unser heutiges <>;

τρομικόν — tremula vox, für vibrato;

Ebenso finden sich die Ausdrücke vor:

Paracletus und Paracletica, Plica (vom griechischen πλίξ, percussio) statt des byzantinischen σεὶςμα, Accent; thema, in der Bedeutung (laut Erklärung) vox primitiva, ursprüngliche Stimme, d. h. (wie auch noch jetzt) das gegebene Thema, — torculus, die Presse statt des griechischen πιὰςμα, u. s. w.

So dürfte es denn wohl keinem Zweifel unterliegen, dass die altslavische Kirchenmusik, — als aus einer und derselben Quelle entflossen, wie die der abendländischen Christenheit, — auch ganz und gar auf denselben Systemen und Principien beruhen müsse, wie die Letztere, und dass sich, aus diesem Grunde, die Forschungen auf dem Gebiete der Einen das etwa noch Dunkele und Räthselhafte in der Anderen gegenseitig aufklären und lösen können, ja sogar müssen.

Man wende mir nicht ein, dass die früher hier angeführten byzantinischen und neugriechischen Musiktractate, hinsichtlich der

theoretischen Erklärungen, doch gar zu sehr von den bekannten Tractaten abweichen, z. B. von denen Hucbald's („De harmonica institutione"); des heiligen Oddo von Clugny („Dialogus" und „Musicae artis disciplina"); Guido's von Arezzo („Micrologus") und des heiligen Bernhard von Clairvaux (d. h. die von dessen Schülern aufgezeichneten: „Prefatio ad Antiphonarium, seu tractatus de cantu" und „Tonale Sancti Bernhardi"), ja, dass ich selbst die byzantinischen Musik-Theorien als irrthümlich und sinnlos bezeichnet habe. Aber es sind auch nicht diese Letzteren, welche ich zu studieren empfehle, sondern die alten russisch-slavischen Kirchengesänge in ihrer ursprünglichen Gestalt, mit ihrer ursprünglichen dreistimmigen Harmonie, und zwar nur die unter dem Namen der griechischen, bolgarischen und demestwen'schen Gesänge bereits erwähnten, so wie die — freilich noch näherer historisch-kritischer Läuterung bedürftigen — altrussischen Krjuken-Gramatiken des 17. Jahrhunderts.

Denn die Byzantiner, welche einst die Lehrer der slavischen Russen in der Theorie und Praxis des regelrechten Kirchengesanges gewesen waren, verfielen, wie ja geschichtlich erwiesen, zufolge

der vielen innern politischen Umwälzungen, zuletzt in Barbarei und Unwissenheit, und vernachlässigten, wie überhaupt in allen Künsten und Wissenschaften, so auch in der Musik die natürlichen Principien derselben. Gemäss der paradoxalen Neigung aller durch luxuriöse Sitten physisch und moralisch entnervten und überreizten Individuen und Nationen, mussten die Byzantiner, die Nachfolger und Erben des classischen Hellas, in das Extrem crasser Unbildung und extravagirender Abgeschmacktheit verfallen, indem sie, statt die von Asien her ziehenden barbarischen Völkerschaften in der Cultur herauf zu heben, zu deren Rohheit herabsanken. So wurde das Culisma zu einem wirklichen „Sich-Wälzen" der Stimme, ohne alle Reinheit der Intonation; — das Lugisma zu einer „Senkung" in allerlei unmöglichen Nuancen; — das Tromikon zu einem näselnden Erzittern des Klanges; — das Synagma zu einem „Grupetto" scheusslichen Geheules u. s. w. Die Unruhen und die aller Ordnung baaren Zustände, denen das byzantinische Kaiserreich während der Epoche der Kreuzzüge zum Raube wurde, so wie später die Eroberung desselben und die Unterdrückung des öffentlichen christlichen Cultus durch die Türken waren nicht dazu angethan, um die

Wiederherstellung des frühern Geschmackes und des Verständnisses in der Tonkunst herbeizuführen, ja, nicht einmal um selbst auch nur der immer mehr um sich greifenden Unwissenheit der dortigen Geistlichkeit zu steuern. Im Gegentheile, die anfangs nur zufällige Geschmacklosigkeit und Unkenntniss der Gesangsregeln wurden stets allgemeiner; die Tradition übergab diese Neigung und Richtung — fast könnte man sagen — mit einer, gewisser Maassen, fanatischen Ehrfurcht, und so entwickelte sich denn bei den Neugriechen jene widrige Art von Ausführung, welcher wir auch jetzt noch zumeist bei ihren Kirchensängern begegnen.

Durchaus andere Resultate erzielte die ursprüngliche byzantinische Musik in ihrem Tochterlande, in Russland. Es ist leider unmöglich, auch nur irgend wie annähernd zu bestimmen, auf welcher Stufe der Entwickelung namentlich die Tonkunst sich schon bei den alten Slaven an und für sich befunden habe. Eines nur steht notorisch fest: die Slaven waren — wie ich bereits früher erwähnt — von Natur zur Musik sehr geneigt, und besassen, noch vor der Einführung des Christenthums, schon ein Saiteninstrument, die Ghussly, deren Saitenzahl und -Lage, so wie demzufolge der Spielmechanismus dermaassen disponirt sind,

dass man sich unwillkürlich die Frage stellt: ob denn auch wirklich den Ghusslyspielern jener Zeit harmonische Zusammenfügungen unbekannt geblieben seien?

Der regelrechte mehrstimmige Gesang der Byzantiner und die einfachen, natürlichen Modi, welche Jenem zu Grunde lagen, fanden bei den Slaväno-Russen leicht und schnell Eingang und wurden schliesslich volksthümlich. Als hinlängliche Belege dafür können besonders die älteren Weisen unseres Landvolkes dienen, in welchen, wie fast bei keiner andern Nation, der vollkommenste Typus der alten Kirchenmusik sich abspiegelt.

Als die byzantinischen Psalmodien in Russland eingeführt wurden, mussten, wie leicht zu begreifen, die ursprünglichen Melodien derselben unumgänglich mancherlei Abänderungen erleiden, namentlich im Betreff ihrer rhythmischen Bewegung, indem die buchstäbliche, in Prosa abgefasste slavische Uebersetzung der geistlichen Hymnen selbstverständlich nicht genau prosodisch mit dem griechischen Verstexte übereinstimmte. Dieser Umstand aber mochte, meiner Ansicht nach, nicht wenig mit dazu beitragen, dass in den russischen Volksweisen der melodische Rhythmus sich in freiere, grandiosere Formen erwei-

terte, als in den Nationalgesängen anderer europäischer Völker. Auch finden wir Russen uns an' diese unbeschränkteren Rhythmus-Formen, die wir gleichsam schon mit der Muttermilch einsaugen, dermaassen gewöhnt, dass wir dieselben ohne alles Staunen, ja mit einem gewissen Behagen anhören, und sogar dieselben, ohne alle Beeinträchtigung des melodischen Flusses, leicht in Anwendung bringen.

So begegnen wir denn in den russischen Gesängen als völlig eingebürgert nicht nur *Mensural-Melodien* (d. h. solchen, deren Noten, dem Texte zufolge, bloss nach der Wort-Accentuation gemessen werden, ohne bestimmte, eigentliche musikalische Rhythmik), sondern auch *gemischten Tactarten und gemischten Perioden*, nämlich solchen, in denen 2 und 3, oder 3 und 4 *rhythmische Einheiten* alterniren.*)

*) Auch bei den alten Hellenen waren ähnliche musikalische Rhythmen von 5 und von 7 Tempo-Einheiten sehr gebräuchlich. Die erstere Tactart, die Form von 2 zu 3 Füssen, hiess: 'επιδεὐτερος νόμος (numerus sesquialterus), wogegen die andere, die Form von 3 zu 4 Füssen, = 'επιτρίτος νόμος (numerus sesquitertius) genannt wurde. S. Dictionnaire Encyclopédique (par MMrs. Diderot et d'Alembert), Paris et Neufchâtel, 1756—1786, Art. „Musique."

Während, wie schon gesagt, denjenigen Russen, die sich mit unseren wirklichen Volksliedern und dem alten Kirchengesange beschäftigt haben, diese Tactarten und dieser Periodenbau ganz geläufig sind, sehen wir dagegen, dass es den abendländischen Musikern — wie ich zum Oefteren Gelegenheit hatte, mich davon zu überzeugen — solcher Art Rhythmen schon nur anzuhören unbequem ist. Wo nun aber gar Einer oder der Andere sich beifallen liess, diese, weder dem Geiste noch der Sprache seiner Nation angemessenen Tactarten in der Composition praktisch anzuwenden, da muthen dennoch — selbst bei den hervorragendsten Meistern —, diese Melodien den Zuhörer nur als kunstvoll gemachte Arbeit an, d. h. man fühlt, dass sie nicht der Gefühls-Nothwendigkeit, sondern blos dem Reflexions-Willen — einer geistreichen Laune, könnte man sagen — des Componisten ihr Dasein verdanken: mit einem Worte musikalisch ausgedrückt: sie erklingen immer, als wenn ihnen ein Rhythmustheilchen gewaltsam abgezwackt wäre, z. B. $^5/_4$ als ein des letzten Viertels beraubter $^6/_4$ Tact.*)

*) Z. B. die $^5/_4$-Episode in der Tenorarie aus Boyeldieu's „La Dame blanche" („Viens, belle

Gleichen Einfluss auf die russischen Volksgesänge dürften die alten byzantinischen Kirchenmodi wahrscheinlich auch hinsichtlich der harmonischen Grundlagen derselben ausgeübt haben. Wenigstens beruhen alle das russische Volkslied charakterisirenden Abweichungen von den gewohnten Harmonien-Folgen des europäischen Abendlandes auf den alten „Kirchen-Glhassy". Wir können daher mit vieler Wahrscheinlichkeit annehmen, dass diese Letzteren nach und nach, so zu sagen: ins Fleisch und Blut des russischen Volkes übergegangen waren, während wir im Abendlande umgekehrt das selbstständig erstandene Volkslied grossen Einfluss auf die Entwickelung der Kirchenmusik ausüben, und demzufolge den ursprünglichen Charakter derselben allmälig sich ändern und endlich ganz verschwinden sehen.*)

---

dame"), oder das Andante im $^7/_4$ Takte ($^4/_4$, $^3/_4$) im Spohr'schen Quartette (dessen Opuszahl in dem Momente, wo ich dies schreibe, mir entfallen ist). Ebenso das in dem obenerwähnten Diderot-d'Alembert'schen Werke (Art. „Musique", planche III. Fig. 1) angeführte Beispiel eines „Rhythme sesquialtère" ($^5/_4$-Takt).

*) Die heutige Kirchenmusik des Abendlandes, mit Ausnahme des liturgischen (altardienstlichen) den Gregorianischen Antiphonarien folgenden Gesanges,

Ausser den ursprünglichen, oder — wie sie gewöhnlich genannt werden — ausser den Stamm- (d. h. Ur-) Gesängen: griechischer, bulgarischer und demestwen'scher Weisen, giebt es in unserer russischen Kirchenmusik noch sehr viele andere Weisen-Sammlungen oder Gesangscodices. Während die erstgenannten strenge auf den ursprünglichen acht Ghlássy des alten Kirchensystems beruhen, halten sich die anderen nicht ausschliesslich an diese Modi, sondern indem sie überhaupt der Epoche ihres Erscheinens entsprechen, — d. h. dem XII. und XIII. Jahrhunderte, in welchen sie, aller Wahrscheinlichkeit nach „in Gesang gesetzt"*) (componirt) wurden — findet man in ihnen, in gewissen Fällen, die Zulassung einiger um einen halben Ton erhöhter oder erniedrigter Intervalle. Mit anderen Worten, es treten uns schon darin vor Allem die bisher nicht vorgekommenen Leitetöne entgegen, vorzugsweise auf der 7. Stufe

---

beruht, bei den Katholiken: auf Palästrina'schem Style, und bei den Protestanten: auf den Glarean'schen (nur angeblich „griechischen") Tonarten; die eine wie die andere Art zählt also erst von der Mitte des XVI, Jahrhunderts.

*) „Роспѣты" (Rosspjäty) heisst es in den alten Chroniken, d. h. wörtlich „ausgesungen".

des 1. und 4. authentischen Modus, oder des 1. und 7 Glhass' unserer kirchlichen Octotonalität, so wie der freiere Gebrauch der reinen Quarte f—b, statt des Tritons (übermässigen Quarte) f—h. Der Dreiklang der Tonika der ersten vier Glhassy wird hin und wieder auch mit grosser Terz gebraucht, vorzüglich zum Schlusse von Melodien der Plagalmodi (2. und 4. Glhass). Zuweilen erscheinen bereits durchgehende, regelrecht vorbereitete und aufgelöste Dissonanzen, z. B. die Dissonanz der grossen Septime,*) u. s. w. Diese Tonweisen, wie sich vermuthen lässt, waren wohl schon direct auf slavische Textworte componirt, und dürfen somit als Beleg gelten, dass um jene Zeit in Russland die Musikwissenschaft, und insbesondere der Eifer für den Kirchengesang bereits nicht wenig sich verbreitet fanden. Zu dieser Art Tonweisen, die man füglich und ausschliesslich als ältesten, wirklich-russischen Kirchengesang bezeichnen darf, gehören die Weisen des kiow'schen, nowgorod'schen, tschernigow'schen und vieler anderer mehr oder minder bekannten Gesangs-Codices.**)

---

*) Die Anwendung dieser grossen Septime kommt auch in Volksliedern vor.

**) Solcher Sammlungen von vorschriftsmässigen

Aus der Zahl solcher russischer „Meister des Aussingens“ und „Gesangsschöpfer“, wie sie in den alten Chroniken des XII. Jahrhunderts genannt werden,*) werden mit ganz besonderem Lobe erwähnt: Manuïl Skopéz,**) ein Grieche von Geburt, der um das Jahr 1140 Bischof von Smolensk gewesen, und ein gewisser Kírik, Diakon und Doméstik (d. h. Chordirector) des Klosters des heil. Antonius zu Nowgorod.

Als die älteste Handschrift kirchlicher Gesänge, in Krjuken notirt, dürfte wohl der „Kondakàrj“***) in der Lawrischen Bibliothek†) betrachtet werden, die allem An-

---

Kirchengesängen möchten wohl mehr als dreissig aufzuzählen sein.

*) „Masterà rosspjä'wa“; „tworzỳ pjä'nja.“

**) Manuël der Castrat.

***) „Kondakí“ sind liturgische Hymnenverse, etwa wie die „Antiphonia“ des römischen Katholicismus; das Wort „Kondakárj“ dürfte daher wohl der Bedeutung „Antiphonarium“ entsprechen.

†) Lawra wird jedes grössere, selbstständig als Ortschaft bestehende Kloster genannt; vorzüglich tragen diesen Namen zwei Klöster: die Sergïew'sche Lawra zwischen Moskau und Yaroslaw, — und die Alexandro-Newskische am Nord-Ost-Ende von St. Petersburg. Die erwähnte Bibliothek gehört der Ersteren.

scheine nach aus dem Anfange des XII. Jahrhunderts stammt. Die Krjuken (oder Zeichen für Intervallen-Fortschreitungen und Gesangsmanieren) dieses Kondakárjs unterscheiden sich durchaus von der Zeichenschrift anderer russischen Gesangsnotations-Manuscripte aus späteren Epochen; dagegen aber ähneln sie ziemlich den byzantinischen Zeichen. Das Facsimile eines in diesem Codex enthaltenen Kondáks befindet sich dem Aufsatze des Herrn W. Undolskij: „Notizen und Materialien zur Geschichte des russischen Kirchengesanges", *) beigefügt. Diesem Facsimile verdanke ich es besonders, dass es mir möglich wurde einen einigermaassen richtigen Begriff von der alten russischen Kirchengesangsnotation zu erlangen, nämlich durch Vergleichung des dazu angewendeten Krjukensystems mit den Systemen der byzantinischen und gregorianischen Notenschriften und sonstigen Gesangsmanierzeichen. Im weitern Verlaufe dieses Aufsatzes, wo von den Commentarien und Grammatiken der Tonzeichenschrift die Rede sein wird, werde ich auch eine gedrängte Auseinandersetzung des Systems derselben zu geben ver-

*) Aufgenommen in „Arbeiten der russischen Archäologischen Gesellschaft für das Jahr 1846."

suchen. Einstweilen aber glaube ich der fernern historischen Entwickelung unserer russischen Kirchenmusik mich wieder zuwenden zu müssen.

Obschon Herr Undolskij, in seinem oben erwähnten, sehr interessanten und gründlich gelehrten Aufsatze anerkennt, dass die (gegen 160 Jahre lange) Unterjochung Russlands durch die Tataren, indem dieselbe überhaupt die Entfaltung der Wissenschaften und Künste daselbst aufhielt. unleugbar auch dem Fortschritte des Kirchengesanges hinderlich sich erwies, so will er gleichwohl in Zweifel gestellt wissen, dass der Letztere schon während jener Epoche in gänzlichen Verfall gerathen sei. Als Belege für diese Ansicht führt er den erwähnten Kondakárj an, so wie die Bemühungen und Arbeiten der, während jener Epoche berühmt gewordenen „Aussinger", „Schöpfer" und Lehrer des „tonzeichenschriftlichen, dreizeiligen und demestwen'schen Gesanges."*) Zu solchen Sängern und Gesangscomponisten gehörten z. B. im XV. Jahrhundert: der Fürst Dmitrij Krasnòj, welcher (der alten Chronik zufolge) „in der Demestwen-Weise zu singen begann:

*) D. h. des Singens vermöge des Ablesens von Tonzeichenschriften, und zufolge der Traditionen von alten dreistimmigen und von Demestwen-Gesängen.

Singet dem Herrn, — und da er gesungen, die Augen schloss"; ferner: Grigorij Zamblák, Metropolit von Kiow,*) aus derselben Epoche, und mehrere Andere. Aus dem ersten Beispiele, wie Herr Undolskij sehr richtig bemerkt, lässt sich wenigstens mit Recht der Schluss folgern, dass der Kirchengesangscomposition zur damaligen Zeit bereits nicht ausschliesslich allein geistliche Personen, sondern auch Laien oblagen.

Abgesehen jedoch schon von der zu geringen Zahl dieser Beispiele, welche Herr Undolskij zu Gunsten seiner Meinung, — nämlich dass die nationale Kirchenmusik in Russland selbst nach der Tatarenherrschaft noch keinem Verfalle unterlegen — anführt, so müssen auch dieselben hinsichtlich ihrer Beweiskraft andern Facten nachstehen, welche ihrerseits den damaligen thatsächlichen Verfall des regelrechten Kirchengesanges vollkommen darlegen, und um so mehr nachstehen, als diese Facta von Herrn Undolskij selbst, im weitern Verlaufe seines Aufsatzes, sich aufgeführt befinden, wenn auch immerhin der hochgeehrte Verfasser diesen That-

*) Die Melodien des Metropoliten Zamblák finden sich in mehrern Gesangscodexen („Stichàrj", wörtlich: Vers-Sammlung, Versarium). —

sachen keine besondere Wichtigkeit beizulegen scheint.

— „Von Zeit zu Zeit (sagt nämlich der Autor, pag. 5) — unterlag die Gesangs-Notation (d. h. die Krjukenschrift) Umänderungen,*) was man aus dem Vergleiche der Notencodexe verschiedener Epochen ersehen kann."

Daraus aber geht deutlich hervor, dass sich damals mit unserer Kirchenmusik-Notation durchaus dasselbe ereignete, was einst auch während des Gebrauches der Nota-romana oder der Neumen in der vorguidonischen Zeit passirte, nämlich: dass so mancher Notenschreiber in seiner Unwissenheit willkürlich die Form jenes oder dieses Zeichens abänderte, indem er hier ein Häkchen hinzufügte, dort einen dazu gehörigen Punct oder kleinen Strich unterliess, ja zuweilen auch wohl ein ganz anderes Zeichen eigener Erfindung hinmalte. Dazu kam denn auch wohl noch hinzu, dass Einer oder der Andere der Sänger, die zumeist mehr nach blos praktischer Tradition, als zufolge schriftkundlichen Studiums der Gesangszeichen unterrichtet waren, nicht nur den neuen, sondern auch den älteren Krju-

---

*) Das Wort „переиначивались" kann sogar als „erhielten andere Bedeutung" aufgefasst werden.

ken eine willkürliche Bedeutung beilegte, und eine Quarte anstimmte, wo eigentlich eine Terz zu verstehen war, oder ein Trómikon (Trjaská) executirte, wo ein „helles Thema" (Swjàtlaja Statjà) ausgehalten werden sollte.

In Folge dessen wuchs in Russland die Zahl der Krjukenzeichen zu einer Legion an, von verschiedensten Formen und verschiedensten Benennungen, wenn schon öfters sie ein nnd dasselbe Intervall, einen und denselben Zeitwerth oder eine und dieselbe Gesangsnuance bedeuteten, — und so mussten denn auch, aus gleichem Grunde, eine Menge verschiedenster Tonweisen und Gesangscodices entstehen. Was Wunder, wenn in dieser Hinsicht unser vaterländisches Volkssprüchwort: „so viel Städte, so viele Charaktere, so viel Dörfer, so viele Sitten" sich völlig bewahrheitete, und man vom Kirchengesange jener Zeit sagen durfte, dass fast jeder einzelne Pope mit seiner Gemeinde auch seinen eigenen Gesangscodex besass.

Freilich fehlte es auch selbst während dieser Zeit ebensowenig als in der folgenden Epoche an Männern, die mehr oder minder eifrig sich mit dem Studium regelrechten Gesanges beschäftigten; aber es gab keine allgemeine Uebereinstimmung mehr, wie in den Regeln überhaupt

des Kirchengesanges, so noch weniger in den verschiedenen Weisen desselben. Ja, es dürfte wohl kaum einem Zweifel unterliegen, dass selbst diese Weisen nicht immer in ihrer Ursprünglichkeit bewahrt und überliefert worden sind. Denn wozu hätte es sonst in jener Zeit diese unzähligen Varianten gegeben, diese unendliche Menge von Manieren? wozu hätten alle diese Codices und Notationsarten ihre Namen zu Ehren ihrer verschiedenen Erklärer und Lehrer, oder zu Ehren der von denselben bewohnten Ortschaften erhalten sollen? So gab es unter den Gesangsarten z. B. die eines Apekálow, eines Gerássimow, Leóntjew, Lukòschka, Nikodím, eines Christianinow u. s. w.; eine Manier für die „Diakone des Patriarchen“, eine Kasán'sche, Psków'sche, Radílow'sche, Smolénskische, Solowézkische, Tichwin'sche u. s. w.

Aus der grossen Zahl solcher berühmter Sänger und Lehrer thaten sich in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ganz besonders zwei Brüder, aus Korelien gebürtig, hervor: Sáwwa und Wassilij Rogow; der Letztere, der später als Mönch den Namen Warlaám erhielt, wurde 1587 Erzbischof von Rostów, und 1589, bei Errichtung des Moskow'schen Patriarchats, zum Mitropoliten erhoben. „Gar

sehr zu singen war er geläufig" (heisst es von ihm); *) im zeichenschriftlichen und dreizeiligen und demestwen'schen Gesange ein Aussinger und Schöpfer."

Nicht minderen Ruhm als jene Brüder erwarb sich durch seinen Gesang ein Schüler Sáwwa Rogow's, der Moskow'sche Priester Féodor**), Christiánin (der Christ) genannt. „Viele haben von ihm gelernt, und seine Zeichen sind bis auf diese Tage wohlgerühmt", sagt der Chronikschreiber. Féodor Christiánin und noch ein anderer Schüler Rogow's, Iwan Noss (Nase) fungirten als Hofsänger des Zaren Joánn's des Grausigen, während dessen Aufenthaltes in dem (durch unzählige Hinrichtungen berüchtigten) Dorfe: „Alexándrowa Slobodá". Iwan Noss erwarb sich grossen Ruhm durch die Composition von s. Z. beliebten Weisen zu

---

*) Namentlich in der Vorrede oder Einleitung zu dem in Krjukenzeichen geschriebenen Original-Sticharj, welcher zur Bibliothek des Fürsten M. A. Obolénskij gehört. Diese Vorrede führt in altrussischer Sprache den Titel: „Woher und seit welcher Zeit anfing zu sein in unseren reussischen Landen der octotonale Gesang, und seit welcher Zeit und von wem aus erging das Singen zu zwei Chören in der Kirche."

**) D. i. das griechische „Théodor."

einer Menge liturgischer Hymnen und anderer geistlicher Lieder.

Ein dritter Schüler Rógow's, Stephán Golýsch „durchwanderte die Städte und lehrte in den Ussol'schen Gauen". Auf den Gütern der reichen Familie Strógranow unterrichtete Golýsch u. A. auch den in der Folge berühmten Sänger Iwán Lukoschka, und Beide brachten viele Weisen nach alter Art. — Fast zu gleicher Zeit zeichnete sich ein Nowgorod'scher Mönch, Markélij Besboródoj (ohne Bart) durch seine Melodien zu Texten aus dem Psalter aus, so wie ein ungenannter twer'scher Djákon durch Gesänge, deren untergelegte Verse den Evangelien entnommen waren.

Es wäre höchst interessant, alle diese Gesänge zu sammeln und mit einander sorgfältig zu vergleichen, um ein positives Urtheil über den Zustand unserer Kirchenmusik in derjenigen Epoche erlangen zu können, welche unmittelbar der Wiederherstellung, oder wohl richtiger: der Reformation derselben voranging. Uebrigens scheint es, dass auch die berühmten Sänger und Gesanglehrer nicht selten in geschmacklose Maneriertheit verfielen: dass sie z. B. über Gebühr die Textworte verzogen, die Vokale wiederholten oder gar die Worte falsch betonten — „gegen

die Rede", wie es in den Chroniken gesagt steht, d. h. im Widerspruche mit der regelrechten Wortprosodie — in Folge dessen sie, „statt Andacht zu erwecken, nur zu Aergerniss Anlass gaben." So lesen wir z. B. in dem Vitale des hochehrwürdigen Dionysius, Archimándrit des Troïzo-Sergïew'schen Klosters, dass er den zu seiner Zeit berühmten Gesanglehrer und Kirchensänger Lógin folgendermaassen apostrophirt habe: „Du bist zwar ein Meister in Allem, aber was du singst nnd sprichst, darüber denkst du nicht nach, wie es rectifice im Singen und Sprechen aufzufassen sei, und rufest dadurch in der Kirche Gottes unter der Brüderschaft Aergerniss und Gelächter hervor. Im Lesen doch heisst es, und im Gebete spricht man: „Abraham und seinem Saamen" — und steht doch allüberall über dem Aa die Oksia (das Accentzeichen) „Sáamen".*) Du aber, wie du selbst (falsch) aussprichst, so singst du auch, und heulst mit voller Stimme „Abraham und seinem Saa—mén in saecula" und schreist das helle Thema auf „mén".**)

*) „Въ Чтенiи чтеши и въ моленiи глаголиши: Авpaaмy и сѣмени, и вездѣ писана Оксiя надъ Ятемъ: о сѣмени."

**) „— вопишь великимъ гласомъ: Авраамy и

Uebrigens scheint eine derartig durch Figuration verzierte und lang gezogene Gesangsmanier auch schon vor der Zeit des hier erwähnten Lógin's in Gebrauch gewesen zu sein; denn es ist öfters die Rede vom Unterschiede zwischen dem „langen und kurzen Dehnen" der Textworte beim Singen, und fand ich für jene erstere Manier den Ausdruck „chómowo pjänje," (ein Wort, was schwierig zu enträthseln bleibt), während die letztere Art das „Singen auf den Text" genannt wurde. —

Nicht früher denn zu Anfange des XVII. Jahrhunderts — wie unsere Archäologen meinen — erschien eine erste schriftliche Zusammenstellung von Regeln nnd Erklärungen der Krjuken-Zeichen unter dem Titel: „Das Buch, Kakisy benamset, das ist: der Schlüssel zur Stamm- und Kasan'schen Zeichenschrift".*) Der Autor beginnt mit der Aufzählung aller einzelnen Zeichen oder „Züge"**) deren sich zweihundert und vierzehn ergeben, nebst Anweisung „welcher Maassen ein jeder Zug genennet und welcher

---

сѣмени его до̀ вѣка — и свѣтлую статью кричишь надъ Нашъ."

*) „Книга глаголема Какизы, сирѣчь ключь Столповому и Казанскому знамени."

**) „ строка" (Strokà), Zug, Strich, Linie, Zeile.

Maassen gesungen wird," und fügt zuletzt ein ausserordentlich moralisirendes, mystisch-religiöses „Commentarium*) sothaner Zeichenschrift" hinzu, von welchem folgendes Pröbchen hier genügen dürfte:

„Der Paraklit, d. i. des heiligen Geistes Sendung vom Vater auf die Apostel herab; das Schlängelein, d. i. auf dass du dem irdischen eitelen Ruhme ausweichest; das Kulisma, d. i. zu allen Menschen die nicht heuchlerische Liebe; das Halb-Kulisma d. i. das Fasten und Weinen um der Sünden willen vor dem Herrn," u. s. w.

Die Epoche der innern, politischen Unruhen während des Auftretens der verschiedenen Pseudo-Dmitrij's, so wie das unmittelbar darauf folgende polnische Interregnum waren selbstverständlich Nichts weniger als fördernd für die nothwendig gewordene Wiederherstellung des regelrechten Kirchengesanges. In welchen Verfall schliesslich aber damals die Kirchenmusik gerathen, davon giebt u. A. die schlagendste und beredteste Kunde das Werk des Mönches

*) „Толкъ" (Tollk), Erklärung, Auslegung, Commentar.

Ephrosinij vom Jahre 1651: „Sage*) von den verschiedenen Schismen und von den Lästerungen gegen Gott den Herrn und gegen die allerreinste Mutter Gottes, so enthalten sind in der Unkenntniss der Tonzeichen-Schriften."

Zufolge dessen nun, dass die gründliche Erlernung der üblichen Gesangsnotation selbst unter den zum geistlichen Stande Gehörigen viel zu wenig, ja fast gar nicht mehr statt fand, beruhten die liturgischen Gesänge daher zumeist nur noch auf mündlicher Tradition, und auch das nicht mehr vollständig, sondern bloss in ziemlich willkürlichen Kürzungen. Wie also vermochten, in solchen Umständen, die alten Kirchenmelodien ihre unantastbare Ursprünglichkeit zu bewahren? Zu jener Zeit, als die üppigen polnischen Wojewoden und Pans allüberall „unterschiedliche Banduristen,**) Hoboïsten und Fiedler"***) mit sich führten, als in den Gauen unseres Vatterlandes bald Hymnen „latei-

---

*) Сказаніе (Skasànje) von сказать (skasàtj), sagen, auch: erzählen, berichten.

**) Banduristen, d. h. Virtuosen auf der Bandura oder Theorbe.

***) „Фигляры" (Figljàry), gleichbedeutend mit Jongleurs, Fiedler.

nischer" Priester, bald Lieder wilder Uhlanen*) erschallten, da durfte es nicht Wunder nehmen, wenn hier und dort in die halbvergessenen traditionellen Kirchengesänge unwillkürlich sich Anklänge von solchen zufällig vernommenen fremdländischen Melodien einschlichen, und schliesslich, laut Zeugniss der bald darauf auftretenden Reformatoren unserer Kirchenmusik, kaum zwei Gemeinden sich finden liessen, die vollkommene Gleichheit in den liturgischen Gesängen der russisch-orthodoxen Kirche aufzuweisen vermocht hätten.**)

Es dürfte wohl an dieser Stelle passend erscheinen, einige Worte vom Ursprunge und von der Entwickelung unserer alten Musik-Notirung zu sagen, nämlich „der Krjuken- oder Zeichen- Notation."***)

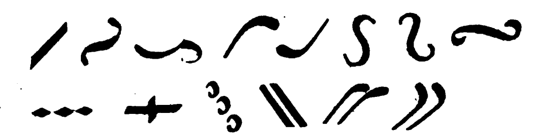
---

*) Uhlanen (auch Towarisczy) wurden die ausgesuchten Schaaren der polnischen Reiterei genannt. Nur „freie Leute" (Sczljachty) hatten das Recht in dieses Corps einzutreten, das in der Tracht sich durch silberne Flügel auf dem (offenen) Helme und auf der Rückseite des Cuirasses, so wie durch lange Lanzen mit bunten Wimpeln auszeichnete.

**) S. das Vorwort zur „Grammatik der Krjuken-Notation" (vom Jahre 1658).

***) „Крюковыя или знаменныя помѣты."

In den ältesten liturgischen Urkunden der griechisch-katholischen Kirche, d. h. in den Manuscripten des VII., VIII., und selbst noch des IX. Jahrhunderts (zufolge der Angaben Charles Burney's) finden sich nur folgende vierzehn Zeichen vor:



Diese Zeichen oder Häkchen (Krjuki) ähneln so ziemlich denjenigen Krjuki, welche auch bis heute noch bei einigen schismatischen Sekten in meinem Vaterlande gebräuchlich sind. Diese letztern Zeichen, ebenfalls 14 an Zahl, wenn auch nicht in derselben Ordnung, sollen (wie im Jahre 1843 mir die Djakonissin einer „priesterlosen Gemeinde" erläuterte) die Töne der alten diatonischen A moll-Scala vom kleinen a bis zum zweigestrichenen $\overline{\overline{g}}$ inclusive bezeichnen. Es liegt somit die Vermuthung ziemlich nahe, dass dieses Notationssystem vielleicht auf der absoluten Tonbedeutung der Noten beruht habe.

Zum Theil ersichtlich aus diesen selben Zeichen, zum Theil aus neu geschaffenen entstand

die spätere Notationsweise, als deren Begründer Sanct Joannes von Damascus betrachtet wird. Das System dieser Notation ist bereits auf Tonverhältnisse, auf Intervallenbegriffe begründet. Ausser solchen Zeichen aber, welche auf das Hinauf- oder Herabsteigen der Stimme um ein bestimmtes Intervall hinweisen, giebt es auch andere Zeichen, welche gewisse Nuancen in der Stimme, oder gewisse Gesangsfiguren und Gesangsmanieren andeuten. Und dieses System von wirklichen Ton- oder Intervallen-Zeichen vermischt mit Zeichen, die sich nur auf die Ausführung beziehen, findet, wie ehedem in der Slaväno-Russischen Krjukenschrift, so auch noch gegenwärtig in der Kirchen-Gesangs-Notation der Neugriechen, seine Anwendung.

Zufolge der Erläuterungen neu-griechischer Musiktheoretiker, werden diese Notationszeichen in σχήματα (Körper, Figuren) und ἄηματα (Hauche, Geister) eingetheilt. — Auch die Commentare der altrussischen Krjukenschrift sprechen von „erscheinbaren oder körperlichen und nichterscheinbaren oder körperlosen“ Notenzeichen.*) Zur Ausführung des Gesanges ist die

*) „Знаменія призрачныя и безпризрачныя“ (Snámenja prísratschnya i bes'prisratschnya).

Verbindung von körperlichen mit körperlosen Zeichen erforderlich, woraus neue, zusammengesetzte Zeichen entstehen, mit besonderen, complicirten Benennungen, z. B. „die lichtquellende Bràcchia",*) — „die doppelkahnige Dèrbiza",**) — „das starke Theta mit dem Elsterbeinchen"***), „das Kulisma auf's Chamilo mit der Spinne"†) u. dergl. Aehnliche Zusammenstellungen kommen bei den Byzantinern oder den Neugriechen vor: z. B. „die zusammengesetzte Forderung"††), „Setz' an — setz' ab"†††), „der zitternde Verein"§) u. s. w. Auch giebt es eine Menge Zeichen zur Andeutung sowohl des Zeitmaasses, wie der Gesangsausführung, was im barbarischen Latein des mittelalterlichen Mönchsthums „Manéria" genannt wurde.

---

*) „Свѣтоключная Врахія" (Swjètokljátschnaja Wráchia).

**) „Двоечёлная Дербица" (Dwójetschjòlnaja Derbiza).

***) „Зѣльная Ѳита съ сорочью ножкою" (Sjélnaja Phità s saròtschjeju nóshkoju).

†) „Кулизма на Хамилу съ паукомъ" (Kulisma na chamilu s paukóm).

††) „Ψηφίστον-παρακάλεσμα."

†††) „Θῆς-ἄποθῆς."

§) „Τρόμικον-συνάγμα."

Als besonders eifrig im Schaffen oder vielmehr im Aussinnen neuer sogenannter Gesangsmanieren und gedüftelter Benennungen für dieselben erwiesen sich die „Aussinger" an den Hauptkathedralen zu Moskau, Kasàn' und Nowgorod, indem sie die griechischen Gesangszeichen und die Namen derselben, Jeder auf seine Art, übersetzten und commentirten. So kann es denn uns gar nicht wundern, wenn wir finden, dass es solcher Zeichen oder Krjuki und Namen schliesslich mehr als 520 gab. Fünfhundert zwanzig! — Grosser Gott! wie viele Jahre des eifrigsten, sorgfältigsten Studiums waren hier wohl erforderlich, nicht nur um die äusseren Figuren aller dieser verschiedenen, mehr oder minder willkürlich oder ungenau geschriebenen Zeichen dem Gedächtniss einzuprägen, — Zeichen, die zum Oeftern allein durch geringfügige, kaum bemerkbare Kleinigkeiten sich von einander unterschieden, — sondern auch um die zumeist auf Nichts Positivem begründeten Namen und deren wunderliche Bedeutungen zu behalten!!

Nicht früher als nach der völligen Vertreibung der, während und seit dem anarchischen Interregnum (1610—1613) mit zügelloser Willkür das Land bedrückenden räuberischen Hor-

den polnischer Soldateska und dneprischer Kosaken*), und nachdem es der neuerwählten Dynastie endlich gelungen war, Ordnung und Ruhe im Innern wiederherzustellen, ward es auch möglich an die Reformirung des Kirchengesanges zufolge der alten Codices zu denken. Nikon „Eminentissimus"**), der bei der Thronbesteigung Alexej Michaëlowitsch's, des zweiten Zaren aus dem Hause der Romanow, noch Mitropolit von Nowgorod war, wendete zuerst sein Augenmerk der Regellosigkeit zu, welche in dem Kirchengesange überhand genommen hatte. Demzufolge formirte er für den Gottesdienst in der berühmten Kathedrale der heiligen Sophia zu Nowgorod einen Chor von ausgezeichneten und in der Krjukenkenntniss wohlbewanderten Sängern, und gebot ihnen strenge, zich keiner anderen Codices zu bedienen, als einzig und allein nur der drei alten Gesangsarten: der Griechischen, der Kiow'schen, und

---

*) Führerlose Ueberreste des Heeres, welches mit dem ersten Pseudo-Dmitrij nach Russland gekommen, und, nach seiner Ermordung, dessen zwei Substituirungs-Individuen, so wie die verschiedenen anderen Prätendenten unterstützten.

**) „Преосвященнѣйшій" (Preoswjastschènnejschij), Titel der höchsten Geistlichkeit in Russland.

der in der ursprünglichen Notation geschriebenen. „Und sothaner Gesang (heisst es in der Chronik) als da war beim Mitropoliten Nikon, ist bei keinem gewesen.“

Als nun einige Jahre später der Patriarch Joseph, der aus starren alt-orthodoxen und volksgewohnheitlichen Vorurtheilen allen vom jungen Zaren beabsichtigten Reformen beständig entgegentrat, zur Abdankung gezwungen wurde, fiel die Wahl zum Patriarchen von Moskau und „aller Reussen“ auf Nikon. Sofort schritt derselbe mit heissestem Eifer ein, nicht nur in der öffentlichen Ausübung des Gottesdienstes und überhaupt im ganzen Wesen und Sein des geistlichen Standes Ordnung herzustellen, sondern auch dem Kirchengesange, als einem der wichtigsten Theile unserer Liturgie mehr Ansehen und Achtung zu verschaffen. — Der Nachfolger Nikon's auf dem heiligen Stuhle, der Patriarch Joasaph, setzte, auf Gebot des Zaren, die angefangenen Bemühungen seines Vorgängers um Hebung des gottesdientlichen Gesanges mit nicht minderem Eifer fort. Die unmittelbare Oberleitung dieser Angelegenheit wurde dem Mitropoliten von Sarsk und Podónsk, Paul übertragen, unter dessen Vorsitze (um das Jahr 1652) vierzehn mehr oder we-

niger rühmlichst bekannte Sänger aus Kiow, Nowgorod und anderen namhaften Städten des Reiches sich versammelten. Aus diesen vierzehn Männern wurde ein Ausschuss erwählt von sechs der besten „Meister, wohlbewandert im Zeichen-Gesange*), und kennend dieser Zeichen Schemata, und ihre Abweichungen, und die Moskow'schen Gesangsarten, so von Christiánin und von Ussol'skischen und andern Meistern". Der Auftrag, der diesem Ausschusse wurde, lautete wörtlich: „zum ersten zu reguliren den Zeichen-Gesang laut der wahren (richtigen)-Rede."**)

Das Resultat der Arbeiten dieser „Commission" — wie sie heut zu Tage genannt sein würde — war Einheitlichkeit des Gesanges in allen Kirchen Russlands, und Vereinfachung des Notenlesens vermöge einer bedeutenden Verminderung der Krjukenzeichen. Der ehemals nur durch traditionelle Praxis betriebene Gesang „nach dem Gedächtniss" trat jetzt vor dem codexmässigen, „nach dem Buche" (nach Noten) executirten Gesange zurück. In diesen Büchern aber wa-

---

*) d h. Cantus signis notatus.

**) „Исправить впервые знаменное пѣніе по истинноръчію."

ren über dem Texte („Rede“ heisst es in den alten Schriften) die Melodien durch sehr genau ausgeführte Tonzeichen oder Krjukennoten angezeigt. Alles dies nun kann an und für sich nur als eine höchst treffliche und sehr lobenswerthe, ja, für die damalige Zeit und die damaligen Umstände ganz ausserordentliche That constatirt werden; dennoch muss man es unendlich bedauern, dass jener Ausschuss aus alleinigen bloss praktischen Sängern bestand die — wenn sie auch die Melodien, die Gesangsart, und die Lehre von den Glhassy, laut den zu jener Zeit existirenden Anschauungen gründlich kannten, — gleichwohl, ersichtlich, aller Kenntniss von den eigentlichen Quellen der alten Codices des Kirchengesanges ermangelten. Denn sonst hätten sie nicht nur die hergestammte Reihenfolge der ursprünglichen Glhassy (d. h. der Ambrosianischen und Gregorianischen Modi) nach den alt-byzantinischen Theorien wieder geordnet, sondern auch die Melodien in ihrer Urgestalt hergestellt, in welche — wie man füglich vermuthen darf — manches Fremdartige, d. h. manches derzeitige Abendländische übergegangen sein mochte, seitdem die gesammten süd-slavischen Gauen, sammt der Wiege unserer Confession und unserer Kirchen-

musik, Kiow, in die Hände der Polen gefallen waren. Desto mehr aber auch sollte es unsere Pflicht sein, durch historisch-kritische Vergleiche der ältesten schriftlichen Musik-Urkunden mit der Urtheorie der Ambrosianischen Modi das richtige Verständniss jener Manuscripte und sodann die schliessliche Restituirung unserer ursprünglichen Kirchenmelodien anzustreben.

Unter jenen oben erwähnten Singemeistern, welche unter dem Vorsitze des Mitropoliten von Sarsk sich um die Reorganisation des Kirchengesanges verdient machten, befand sich auch Alexander Mesenètz, der Verfasser eines bald darauf erschienenen sehr umfassenden Lehrbuches oder einer sogenannten „Grammatik" der Krjuken-Noten, unter dem Titel: „Nachricht von den übereinstimmendsten Abzeichen, kurz gefasst, mit gefälliger Absicht, für diejenigen so den Gesang zu erlernen verlangen." Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen: 1) „von den körperlosen Zeichen;" 2) „von den körperlichen Zeichen"; und 3) „vom Singen nach dem Ersten und dem Anderen, beider Theile Zeichen und Figuren, jedwede Einzelheit und Feinheit, und nach Maass hinsichtlich der notirten Stimmenfortschreitung erläutert."

Um dieselbe Zeit ungefähr verfasste der

Mönch Tichon zu Makariew einen von ihm so benannten: „Schlüssel“, d. i. Zusammenstellung der Krjuken- und Linien-Noten, oder Lehre von der notirten Stimmenbewegung, und von den Buchstaben-Abzeichen, und von den Notenzeichen.“ Dies war das erste Werk in russischer Sprache über das abendländische System der Musiknotation.

Ueberhaupt begann damals dieses Notationssystem in Russland schnelle Verbreitung zu finden, nachdem es vorzüglich durch Kiow'sche Sänger, und durch Polen eingeführt worden, welche mit besonderer Vorliebe, sowohl seitens des Zarenhofes wie auch der reichen Bojaren als Dirigenten von Privat-Sängercapellen herbeigezogen wurden. Infolge dessen kam das sogenannte „Partessingen“, d. h. das Singen nach ausgeschriebenen Stimmen (ital. „Parte“) oder auch das Partituren-Singen nach dem Systeme der Linien-Notation in Aufnahme*). — Trotz des unbestreitbaren, weil ersichtlichen Vorzugs, den diese Notationsart vor der früheren durch „ob dem Texte“ an-

*) Es ist hier jedoch vom ältern Systeme der vier Linien die Rede, welches auch noch bis heute in den officiell herausgegebenen liturgischen Melodienbüchern sich beibehalten findet.

gebrachte Krjuken-Zeichen ausweisen musste, fand sie dennoch lange Zeit hindurch unter den eigentlichen Kirchensängern nur spärliche und gleichsam blos private Anwendung. Das neue System wurde als ein, so zu sagen nur geduldetes, von der geistlichen Oberbehörde aber formell noch nicht zugelassenes Hülfs- oder Vorbereitungsmittel beim Einstudiren und Ueben der Chorsänger betrachtet. Wenigstens findet man in den Erlässen des Moskow'schen Concils vom Jahre 1667, u. A. auch folgende Vorschrift: „Alles kirchliche Gottes-Preissingen ehrbar und in Ruhe, und übereinstimmend und den Glhassy-Gesang ob dem Texte zu singen."

Im Jahre 1677 veröffentlichte ein gewisser Nicolaj Diletzkij in Smolensk ein Lehrbuch für den auf Linien notirten Gesang: „Grammatik des Musikgesanges", welches zwei Jahre später umgearbeitet in Moskau erschien und zwar unter dem Titel: „Idee einer Musikgrammatik, geordnet von Nikolai Diletzkij und in der Folge von ihm in den Sloven'schen Dialekt*) übersetzt." Derselben Zeit, glaube ich, ist auch

*) Soll heissen: „in die slavische (russische) Sprache."

die in Kupferstich herausgegebene tabellarische Sammlung der Krjukenzeichen nebst Beigabe der ihnen entsprechenden Liniennoten und der Erklärung eines jeden einzelnen Zeichens zuzuschreiben.

Nicht eher jedoch als während der Regierung des Kaisers Peter des Grossen erhielt die Liniennotation das officielle Bürgerrecht im Kirchengesange. Damals begannen auch die Capellensänger im regelrechten Kunstgesange (d. h. in der ästhetisch-künstlerischen Ausführung des Kirchengesanges) Unterricht zu erhalten unter der Anleitung erfahrener ausländischer Capellmeister. Der als Kanzelredner und als Liebling des grossen Reformators unseres Reiches berühmte Mitropolit Feofánij*) Prokopòwitsch war eifrig um die Culturentwickelung seiner Landsleute bemüht, und insbesondere was Literatur und Künste betraf. So richtete er u. A. im Jahre 1719 bei dem damals neuinstituirten Synod**), für die zu demselben gehörige Synodalkirche, einen starkbesetzten Chor von Sängern ein, die er sorgfältig im Partes-

*) Theophánios.

**) Das noch heut zu Tage bestehende geistliche Obertribunal für ganz Russland (Σύνοδος).

Singen unterrichten liess. Wenige Jahre später verordnete auch der Kaiser selbst, tüchtige, wohlgeschulte Sänger zu versammeln und aus denselben für die kaiserliche Hauskirche eine Hof-Capelle zu bilden. Ein Jahr darauf befand sich auch eine ähnliche, an Zahl geringere Sänger-Capelle dem Hofstaate der Kaiserin Katharina (I.) beigeordnet. Derselbe obenerwähnte Mitropolit Feofánij bewirkte ferner, dass auf Kosten der Regierung mehrere junge Russen ins Ausland geschickt wurden, um die Musikkunst und vornehmlich guten Gesang zu studiren.

Solcher Art wurde auch hinsichtlich der Tonkunst die nähere Vermittelung zwischen Russland und dem Abendlande angebahnt. Es wird keinem, wenn noch so patriotisch gesinnten Russen, und mir vielleicht wohl am Wenigsten, beifallen, die culturhistorische und allgemeinmenschliche Nothwendigkeit oder gar überhaupt den ungemeinen Nutzen leugnen selbst nur zu wollen, der in so hohem Grade unserem Vaterlande aus dieser Vermittelung entsprossen ist; aber demungeachtet bleibt dabei zugleich auch zu bedauern, dass — wie freilich in Allem — es dem, gleich unseren Steppen weitspurigen, nicht leicht sich einschränkenden Charakter der russischen Nation nicht gegeben ist, selbst im

Aufblitzen edler Bewegungen und Bestrebungen das passende Maass innezuhalten, — dass der Russe, dieser Natur entsprechend, aus zu vielem Eifer stets bereit ist, wie man zu sagen pflegt, das Bad mit dem Kinde zu verschütten. So geschah' es denn auch in der Tonkunst. Indem unsre Altvordern, auf Befehl des Zaren, so urplötzlich in Copien französischer Herzöge und Marquis, in Prinzessinnen und Gräffinnen jener Roccocozeit, welche feile Schmeichler „Le grand siècle de Louis le Grand“ benannt haben, — sich verwandeln mussten, nahmen sie mit der äussern Nachahmung des Kleiderprunkes vom Versailler Hofe auch die Oberflächlichkeit der Modebildung an: nur was vom Auslande her die Posaune einer launenhaften Fama, — nur was die Protection Pariser Tonangeber der russischen sogenannten civilisirten Gesellschaft recommandirte, fand unerwägt lautesten Beifall und wurde aus Eitelkeit mit eitel Gold belohnt. Da musste denn das nationale Gefühl untergehen, da wurde in Sprache und Tonkunst sogar die Volksthümlichkeit zurückgedrängt, um dem Fremdländischen Platz zu machen, da wurde es als höchste Errungenschaft der, doch nur in fremder Form gewaltsam aufgepfropften, nicht aber aus dem Innern der

Nationalität entwickelten Civilisation betrachtet, dass italienische Maèstri das alte Volksheiligthum unserer grandiosen nationalen Kirchenweisen nach den Normen ihres süsslichen Singsangs modelnd entweihten! Erst in einer weit spätern Zeit, nach jenen unvergesslichen Kämpfen gegen die Macht des gesammten Abendlandes unter der Führung des grossen gallischen Welteroberers, als die Ideen der Freiheit und der Selbstständigkeit durch deutsche Bildung und namentlich deutsche Philosophie immer mehr und mehr sich in den Kreisen des Mittel-Adels (jenes Standes, der in Russland den freisinnigen Tièrs-état der Neuzeit vertritt) verbreiteten, als die Gefühle der Nationalität und des Nationalstolzes zu erwachen begannen, wandten sich einige wenige Tonkünstler abermals dem Studium des Volksliedes und der alten Kirchenweisen zu und strebten die Herstellung einer nationalen Tonkunst an. Unter denselben glänzt vor Allen der Name Michaïl Iwanowitsch Glinka's oben an. In dem frühern (bereits erwähnten) Aufsatze*) habe ich diesen Aufschwung nationalen Lebens

*) S. „Neue Zeitschrift für Musik": Die Entwickelung der russischen National-Oper u. s. w.

in der Tonkunst Russlands, so wie die Resultate desselben ziemlich ausführlich geschildert. Charakterisiren liesse sich die jetzige russische Schule am Besten vielleicht in folgender Weise: den harmonischen Grund — bilden die alten byzantinischen Tonarten, den melodischen Quell — der Typus unserer Volkslieder; eben so aber wie der Letztere durch die alt-italische (Durantische) Schule sich kunstgesanglicheren Formen genähert hat, so hat der den Russen angeborene contrapunctische Sinn durch das Studium deutscher classischer Meister der Kunst sich in reichere und tiefere Harmonik zu ergiessen gelernt, ohne das Volksthümliche weder jener alten Harmonienwendungen, noch der freien grandiosen Rhythmik, noch des dramatischen Ausdrucks wie des natürlichen Flusses seiner ursprünglichen Melodie aufzugeben. Dadurch aber kann der in neuester Zeit sich entwickelnde russische Styl selbstverständlich keine andere Stellung, als eben die Mitte zwischen der italienischen (melodisch-lyrischen) und der deutschen (harmonisch-dramatischen) Schule einnehmen.

Leipzig.
Druck von A. Th. Engelhardt.

